Biserica neagră d'Anatol E. Baconsky et *La terreur future* de Marcel Schwob

Gisèle VANHESE*

Key-words: *Anti-utopia, Crepuscular, Decadentism, Romanian Literature, Death*

À un premier niveau de lecture, *Biserica neagră* d'Anatol Baconsky nous propose une contre-utopie sur la société totalitaire, comme la plupart des critiques l'ont principalement considérée. Dans cette perspective, la métamorphose du narrateur est provoquée par l'emprise de l'idéologie sur sa conscience, la manipulation et l'aliénation engendrant dédoublement et apathie que Corin Braga compare à la «rhinocérontite» de Ionesco (Braga 1998: 96). Mais le roman se fonde aussi magistralement sur une stratification de couches symboliques qui le transmute en une œuvre tout à fait unique dans la littérature de la Roumanie et même de l'Europe de l'Est traitant ce thème. C'est ainsi que la Ligue des Mendiants (qui représente un Parti de type totalitaire) prend le visage d'une société secrète et même d'une secte démoniaque. En particulier, le titre même – *Biserica neagră* – rapproche souterrainement de la magie ténébreuse l'édifice où, par ailleurs, se déroulent des cérémonies rituelles inquiétantes. L'isotopie «réaliste»[1] et diurne est ainsi constamment doublée d'une isotopie secrète et nocturne. Comme l'observe Eugen Simion, «la critique du système totalitaire est accompagnée d'une puissante poésie de l'énigmatique»[2]. Et nous croyons que ce sont ces sédimentations profondes qui assureront la persistance future de *Biserica neagră* alors qu'au fil du temps les autres dystopies tomberont dans l'oubli ou ne seront plus comprises (Cordoş 2010: 188).

La plupart des exégètes de cette œuvre ont énuméré les auteurs susceptibles de l'avoir influencée, liste qui apparaît très hétérogène. Nous pensons que la distinction entre l'isotopie historique et l'isotopie symbolique de *Biserica neagră* permet de séparer les deux séries «modellatrices» mises en évidence. En effet, Kafka, Camus, Orwell et d'autres (Simion 2009: XXXV, XXXVII; Manolescu 2008: 1005) renvoient uniquement à la première couche de lecture – la dystopie historique et idéologique – alors que des écrivains comme Mateiu Caragiale (Simion 2009: XXXIV; Manolescu 2008: 1005) et Bacovia renvoient aux couches abyssales de l'œuvre. Et si les critiques ont noté l'influence du Symbolisme roumain, en

* Università della Calabria, Arcavacata di Rende (Cs), Italie.

[1] «Despre toate aceste fapte grave, halucinant de realiste, A. E. Baconsky scrie un roman care nu respectă, evident, legea verosimilităţii» (Simion 2009: XLII).

[2] «Critica sistemului totalitar este însoţită de o puternică poezie a enigmaticului» (Simion 2009: XXXIX).

„Philologica Jassyensia", An VII, Nr. 1 (13), 2011, p. 257–269

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

particulier de Macedonski (Manolescu 2008: 1006), aucun n'a encore mentionné celle du Symbolisme français. Nous proposerons, dans cet essai, un parallélisme entre *Biserica neagră* d'Anatol Baconsky et *La terreur future* de Marcel Schwob afin de montrer des confluences thématiques significatives et de dégager une possible influence schwobienne sur le récit baconskyen.

Sous la terreur de l'histoire

Le narrateur de *Biserica neagră*[3] est un sculpteur qui, rentré dans sa ville natale (que l'on présume être en Roumanie), est contacté par une mystérieuse Ligue des Mendiants, louches personnages en haillons qui envahissent de plus en plus la Ville. En une véritable initiation *à rebours*, il est contraint de remplir lui-même successivement des charges absurdes: aide du sacristain de l'Église Noire, fossoyeur qui enterre sans doute des victimes éliminées par le Régime, fossoyeur qui déterre les morts pour vendre leur squelette, participant aux orgies nocturnes (réservées aux membres de l'élite du régime), officiant des mystérieuses cérémonies de veille funèbre dans l'Église noire. Il aboutit finalement dans le clocher de celle-ci pour remplir la fonction de sonneur. Après le siège de l'Église Noire par un groupe d'opposants «réformistes», il devient orateur – sur le Promontoire Noir – auprès des prisonniers qui lavent les os des squelettes, avant d'être contraint de retourner vivre auprès du sacristain de l'Église Noire pour recommencer tout le cycle de l'abjection. Il restera prisonnier de la Ville et de son climat carcéral (où triomphent la délation, les condamnations arbitraires, la torture, l'angoisse, la solitude).

Le thème de l'oppression de l'Histoire sous les aspects d'une secte secrète et meurtrière apparaissait déjà dans la nouvelle de Marcel Schwob, *La terreur future*[4]. Publiée comme dernier conte de *La Légende des Gueux* (1891), elle appartient aux récits schwobiens apocalyptiques avec *La mort d'Odijgh* et *L'incendie terrestre* que Monique Jutrin définit comme «contes tragiques» (Jutrin 2002: 118). Le mot *terreur* recèle de nombreux sens chez Schwob et s'inscrit en particulier dans le couple *terreur / pitié* où se fonde, chez cet auteur, l'essence de l'art selon la grande leçon d'Eschyle (De Sermet 2002). Toutefois nul doute que sa signification première ne soit ici celle de la Terreur comme période de la Révolution française – comprise entre le vote de la *Loi des Suspects* (5 septembre 1793) et la chute de Robespierre le 9 Thermidor (27 juillet 1794) – qui organisa le Tribunal révolutionnaire et mutiplia les arrestations et exécutions. Dans la nouvelle de Schwob, il s'agit d'une terreur future, le romancier unissant ainsi le messianisme anarchique, qui traverse son époque (souvenons-nous de Souvarine dans *Germinal* de Zola), et la hantise de l'Apocalypse apparaissant dans plusieurs de ses contes. Notons qu'à la différence

[3] Le manuscrit (un premier date du 8.VIII.1970 et un deuxième du 16.X.1970) est déposé en septembre 1971 auprès de la maison d'édition Editura Cartea Românească, mais il ne sera pas publié à cause de la censure. C'est en effet dans la traduction allemande *Die schwarze Kirche*, que le long récit de Baconsky verra le jour et il faudra attendre 1990 pour que *Biserica neagră* paraisse, posthume, à Bucarest. Toutes les citations de *Biserica neagră* (Baconsky 2009) seront directement suivies de la page. Nous utiliserons la traduction française *L'Église noire* qu'a réalisée Samuel Richard (Baconsky 1997).

[4] Les citations de *La terreur future* (T.) et de *La Mort d'Odjigh* (M.) seront désormais suivies directement de la page (Schwob 2002).

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

d'une autre nouvelle du même recueil, *La Révolution*, le mot *terreur* ne porte pas de majuscule, Schwob lui conférant un signifié pluriel: peur extrême qui bouleverse l'individu; peur collective que fait régner un régime fondé sur la violence (Schwob utilise, dès la première phrase, le terme *Révolution* avec la majuscule); sentiment qui s'oppose à la pitié selon sa théorie (comme en témoigne l'épigraphe grecque mise en exergue) et qui surgira à la fin de la nouvelle.

Schwob narre qu'un groupe d'«organisateurs de cette Révolution» ont d'abord prêché les foules des capitales pour passer ensuite à l'action, «exécution» des desseins sanguinaires qui vont s'abattre sur «la Cité». Grâce à de formidables machines de guerre, ils détruisent tous les édifices en provoquant un monstrueux incendie. Ensuite, ils passent à la décimation de la population qui s'est réfugiée, en grande partie, dans les églises. La terreur de l'Histoire est ici décrite comme un cataclysme apocalyptique naturel, de la même façon que dans *L'Incendie terrestre* qui relatait la fin du monde par le feu:

> Les porches des églises étaient gonflés par la foule terrifiée, qui affluait de partout en longs rubans noirs; les faces étaient tournées, anxieuses, vers le ciel, muettes d'épouvantes avec les yeux fixes d'horreur (Schwob 2002: 197).

Le massacre commence d'abord dans les rues:

> Il y avait des nœuds d'hommes, groupés trois à trois, quatre à quatre, cinq à cinq, entrelacés et obscurs au-dessus desquels tournoyait l'éclair des sabres droits de cavalerie et de haches effilées, volées dans les arsenaux. Des individus maigres brandissaient ces armes, fendant les têtes avec fureur, trouant les poitrines avec joie, décousant les ventres avec volupté, et piétinant dans les viscères (Schwob 2002: 197).

Le massacre continue de maison en maison, les victimes étant jetées dans d'effroyables machines qui sillonnent la ville, sortes de guillotines ambulantes traînées par des chevaux (l'auteur utilise en fait l'expression «pièces de guillotines», Schwob 2002: 198). Le récit vire à l'horreur:

> Un corps s'abattait sur le pavé, entre les hautes roues de la machine; les liens se brisaient dans la chute, et, les coudes étayés sur le grès dans un mouvement réflexe, le cadavre encore vivant éjaculait un jet rouge (Schwob 2002: 198).

> Au détour d'une rue noire, les sabots clapotants des chevaux rencontrèrent une barrière de cadavres sans tête, un amoncellement de troncs [...]. Parmi la viande pantelante, entre les ramures des mains inanimées, désespérément roidies, il y avait des sanglots de sang qui coulait (Schwob 2002: 198).

Dans une pauvre maison à demi-détruite, les révolutionnaires vont trouver deux petits enfants dont les parents ont été assassinés et, saisis d'une sorte de pitié, ils renonceront à les tuer et s'enfuiront, en une conclusion ici aussi ambiguë comme dans les autres contes apocalyptiques schwobiens (les enfants survivront-ils?):

> Et, les mains sur les yeux, pour ne pas voir tous les yeux terrifiés des morts, tous les yeux, qui n'étaient pas encore couverts de paupières, ils descendirent en chancelant du rempart d'hommes égorgés qui devait entourer la Cité nouvelle, et s'enfuirent éperdument, dans les ténèbres rouges, parmi le fracas de métal des machines qui galopaient (Schwob 2002: 199).

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

De *La terreur future* à *Biserica neagră*. Convergences et divergences

La nouvelle de Schwob décrit un nouvel ordre historique fondé sur la décimation programmée des populations. Il semble ici pressentir, très longtemps à l'avance, un régime sanguinaire comme celui de Pol Pot au Cambodge ou, avec l'évocation des tueries à la chaîne et mécanisées, le génocide des Juifs dans les camps de la mort hitlérien. Du reste, certaines évocations comme celle du massacre dans les rues, peuvent lui avoir été inspirées, à son époque, par les nouvelles terrifiantes des pogroms de l'Europe de l'Est. Le caractère spectaculaire de la terreur future (comme l'était celui de la terreur cataclysmique de *L'incendie terrestre*) est loin du processus de prise du pouvoir, dans *Biserica neagră* de Baconsky, par la Ligue des Mendiants qui s'infiltrent de manière souterraine dans la société et dans la Ville.

Pourtant on relève plusieurs points communs et, en tout premier, le fait que la révolution s'abatte sur une Ville, symbole de civilisation et de développement. Chez Schwob, la «Cité» est sans doute Paris tandis que la ville de Baconsky reste floue. Si le titre même *Biserica neagră* peut faire allusion à l'Église noire de Braşov, il n'en reste pas moins que la Ville, où elle se trouve, est située près de la mer, et une mer «froide» (Simion 2009: XXXVII). En fait, la lecture de *Biserica neagră* a fait surgir devant nos yeux l'inquiétant tableau du peintre belge Fernand Khnopff: *La Ville abandonnée* (1904) où, ici aussi, domine la présence de la Ville avec sa place et ses maisons désertes qu'envahit silencieusement la marée. Et cette Ville fantasmatique c'est Bruges. Bien sûr, l'auteur a bien tenté de donner à l'Église noire une allure vaguement orientale, mais d'autres caractéristiques nous orientent vers des constructions appartenant aux villes allemandes de Roumanie ou vers un espace plus éloigné encore vu la présence de la mer et d'une mer nordique. C'est ainsi que nous avons montré, dans un autre essai, les relations intertextuelles unissant le roman de Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, et *Biserica neagră* de Baconsky.

Un autre élément commun entre Schwob et Baconsky réside dans le caractère secret du groupe révolutionnaire qui ont un «siège secret» (Schwob 2002: 196) chez l'un et constitue une Ligue chez l'autre (Baconsky 2009, «Ligue des Mendiants»), ainsi que dans leur méthode envahissante:

> Puis, au crépuscule de la nuit d'exécution, leurs manières changèrent. Ils disparurent dans une maison de ville, où ils avaient leur siège secret. Des bandes d'ombres coururent le long des murs, surveillées par des inspecteurs rigides. On entendit un murmure plein de pressentiments funestes (Schwob 2002: 196).

Chez Baconsky, les mendiants se multiplient dans les rues qui se vident, symétriquement de leurs passants, mendiants qui deviennent de plus arrogants et agressifs au fil de la narration. On retrouve par ailleurs le même terme de «pressentiments» ('presimțiri'), mais attribués cette fois au personnage principal, la narration étant effectuée par un narrateur intradiégétique alors que, chez Schwob, il s'agit d'un narrateur extradiégétique omniscient. Voici les premières lignes de *Biserica neagră*:

> Mă întorceam spre casă umbrit de presimțiri anxioase. Sunetul paşilor mei pe caldarâm răspundea ritmat şi laconic miilor de glasuri pe care le dezlănțuiau în văzduh clopotele nenumăratelor biserici vechi, rămase din vremuri de măreție şi de risipă. Întotdeauna spre amurgit, când întunericul venea cu mareea lui monotonă

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

> invadând oraşul, clopotele îşi începeau deconcertanta lor melopee prelungită uneori ceasuri în şir, potolindu-se abia târziu la răsăritul stelelor, sau, în serile colindate de vântul pustiu şi tiranic al ţărmului, îndeosebi toamna şi iarna, contopindu-se imperceptibil cu izbucnirea rafalelor şi cu vuietul posomorât al valurilor izbite în cheiul de piatră (Baconsky 2009: 127).

> Je rentrais accablé de pressentiments. Le son bref et rythmé de mes pas sur le pavé répondait à l'écho dans le ciel des nombreuses cloches de nos églises anciennes, témoins d'un âge d'or majestueux et prodigue. À chaque crépuscule, quand la marée de l'obscurité envahissait la ville, les cloches commençaient leur déconcertante mélopée qui pouvait durer des heures entières. Elles se calmaient avec peine au lever des étoiles ou, les soirs d'automne et d'hiver habités par le vent tyrannique de la côte, elles se fondaient dans l'éclatement des rafales et le mugissement des vagues écrasées contre le quai de pierre (Baconsky 1997: 17).

Chez l'un comme chez l'autre, les Révolutionnaires sont vêtus de noir: «Les organisateurs de cette Révolution avaient la face pâle, les yeux d'acier. Leurs vêtements étaient noirs» (Baconsky 1997: 196) tandis que les fonctionnaires de la Ligue dans *Biserica neagră* portent une tenue de soirée et un chapeau haut de forme noirs. Il s'agit du «phénomène vêtu de noir», créateur d'Insolite, dont parle Michel Guiomar (Guiomar 1993: 339). La dominance du Noir s'inscrit dans un climat crépusculaire imprégnant les deux narrations que caractérisent aussi le Lugubre et le Macabre:

> Le Lugubre est la reconnaissance première d'un potentiel maléfique des choses; l'insolite est la manifestation même du maléfice; le Macabre, la personnification en êtres vivants de ce maléfice (Guiomar 1993: 246).

Il existe donc des convergences certaines entre *La terreur future* de Schwob, surtout en son début, et *Biserica neagră* de Baconsky. Peut-on supposer une influence schwobienne sur l'écrivain roumain? Il nous semble fort possible que Baconsky ait lu Schwob, vu l'ampleur de son érudition et vu aussi le fait que Schwob était connu de certains poètes symbolistes roumains; ses goûts artistiques le portaient vers le Décadentisme de la Roumanie comme de la France. Enfin plusieurs indices nous orientent philologiquement vers une influence schwobienne probable. En effet, toujours au début du roman, une comparaison apparaît dissonante dans le contexte ambiant:

> Pornii spre chei pe negândite. Soarele toamnei căzuse dincolo şi cerul nu mai purta decât amintirea lui însângerată prin nori clorotici şi umbre paralele. Strada în care ieşisem era atât de largă şi de dreaptă, încât mă aspira ca banda rulantă a unei ghilotine fatale, în jos ori în sus, nu mai ştiam nici eu (Baconsky 2009: 135).

> Je pris la direction du quai sans m'en rendre compte. Le soleil automnal s'était couché et le ciel n'arborait plus que son souvenir ensanglanté, au milieu des nuages chlorotiques et d'ombres parallèles. La rue dans laquelle je débouchai était si large et si droite qu'elle m'aspirait, comme la bande roulante d'une guillotine inévitable, par les pieds ou par la tête, je ne savais pas (Baconsky 1997: 27).

Le terme roumain «ghilotină» surgit donc dans le texte alors que rien ne le laissait pressagir (il est sans doute relié symboliquement au coucher de soleil «ensanglanté») et, en fait, il ne reviendra plus. Évoquant un autre procédé d'exécution, Baconsky parlera uniquement de pendaison (Baconsky 2009: 236). La

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

narration laisse supposer que les squelettes enterrés puis déterrés par les fossoyeurs (allégorie du travail absurde et inutile) sont ceux d'opposants, victimes du régime totalitaire (empoisonnés?, étranglés?, pendus?...) mais ils ne sont en aucun cas guillotinés, ce mode d'assassinat connotant en général la France, en particulier durant le régime de la Terreur. De plus, nous soulignerons l'anomalie de la présence d'un adjectif comme «rulantă» («roulante») dans le texte. Toutes les images d'exécution par guillotine reportent toujours celle d'une guillotine fixée au sol (ou sur une estrade) et l'on comprend mal l'expression «la bande roulante d'une guillotine» sauf si l'auteur avait à l'esprit la terrifiante machine de Schwob qui est bien une guillotine roulante. Comme le disait un grand philologue, le bon Dieu réside dans les détails et sans doute détenons-nous ici la preuve que Baconsky avait lu *La terreur future* et s'en était imprégné pour écrire à son tour le récit d'une contre-utopie.

Le Grand hiver

Quelques indices, inclus dans *Biserica neagră*, suggèrent l'influence d'un autre conte schwobien. On note que le climat symboliste crépusculaire, issu en grande partie de l'intertexte rodenbachien, cède peu à peu aux évocations de l'hiver qui n'ont rien à en envier aux descriptions de *La mort d'Odijgh* de Schwob. Mais alors que chez ce dernier, le récit plonge dans l'*illo tempore* du mythe (Viegnes 2002: 250), parole fabuleuse évoquant le devenir cyclique des éternelles destructions et renaissances du cosmos, pour décrire l'Apocalypse par le froid et ses grandes glaciations, chez Baconsky l'irruption du Froid semble thématiser l'emprise du Totalitarisme à la fois sur la société et sur l'âme du narrateur. On observe pourtant que des images identiques migrent d'un texte à l'autre. On y décèle en effet la métallisation de phénomènes insolites, surgissant dans l'image baconskyenne «sub semnul metalului rece» (Baconsky 2009: 192; «sous le signe du métal glacé») et dans «le rayonnement d'argent universel [qui] paraissait stériliser le monde» de Schwob (Schwob 2002: 215):

> Zilele treceau devorându-se una pe alta, guri ştirbe şi cenuşii în care piereau de-a valma fapte trăite, aşteptate, visate mereu mai rar sub semnul metalului rece şi al sufletelor claustrate în iarnă (Baconsky 2009: 192).

> Les jours passaient, s'entre-dévoraient. Gueules édentées grisâtres dans lesquelles sombraient pêle-mêle des fragments d'existence attendus, de plus en plus rarement rêvés à cause de l'emprise du règne métallique glacé et de l'âme claustrée dans l'hiver (Baconsky 1997: 105).

Hiver qui, chez les deux auteurs, semble pris par un début de «transformation alchimique» (Guiomar 1993: 281). Ils tracent devant nos yeux un désert glacé qui s'étend pour tuer toute vie. Ne parlent-ils pas de «stérilisation» (Schwob 2002 : 215), Baconsky décrivant ainsi l'une de ses errances:

> Cheiul, ruinele şi bastionul mort, marea cu alb verzui şi cu negru îmi decorau placid vagabondările. Sărăcisem, pierdusem totul, eram nepăsător şi steril (Baconsky 2009: 216).

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

> Le quai, les ruines et le bastion mort, la mer teintée d'un blanc verdâtre et de noir, constituaient le décor immuable de mes errances. J'avais beaucoup perdu, tout perdu, j'étais indifférent et stérile (Baconsky 1997: 135).

Nous sommes ici en présence d'une rêverie pétrifiante, d'un complexe de Méduse, bien que l'imaginaire du Froid soit pauvre comme le remarque Gaston Bachelard. Le monde se transforme en «règne métallique glacé» dont le relief devient «accentué, heurté, coupant, [...] hostile» (Bachelard 1980: 205), ne laissant que des «sensations toutes visuelles de dureté et de froid» (Bachelard 1980: 211). Ce qui était «rayonnement d'argent universel» chez Schwob se condense, chez Baconsky, en quelques emblèmes:

> Albul şi negrul se îngânau pretutindenea – şi negrul era adânc, insondabil, plin de umbrele necunoscute care-l bântuiau, iar în alb sunau lacăte de argint, lanţuri de argint, lespezi, platoşe, gratii, cătuşe de argint încremenit, legat, îngheţat, mort la suflarea caldă a oamenilor aplecaţi sub povara mutismului (Baconsky 2009: 192-193).

> Le blanc et le noir se mélangeaient inlassablement – et le noir était profond, insondable, ivre d'ombres inconnues qui le hantaient alors que, dans le blanc, sonnaient cadenas et chaînes, dalles et cuirasses, grilles, menottes d'argent massif, un univers soudé et gelé, insensible à la chaude haleine des hommes écrasés sous le poids de leur mutisme (Baconsky 1997: 105).

La répétition obsessive de «argint» (que ne restitue pas la traduction française) qualifie des objets d'un univers carcéral et violent – cadenas, chaînes, dalles, cuirasses, grilles, menottes – en opposition au «souffle chaud» des hommes, où nous discernerons peut-être une ultérieure métamorphose de l'«immense souffle de chaleur» qui surgit lorsque Odjigh, se sacrifiant – à la fin du conte – pour sauver le monde comme d'autres héros civilisateurs, brise la muraille de glace qui emprisonnait les vents fécondateurs.

Une vision apocalyptique de la nature glacée similaire unit Schwob et Baconsky, qui l'évoquent à travers des images de mort. On décèle même, chez Baconsky, une véritable complaisance (allant parfois jusqu'à la caricature et au grotesque) dans la présence de thèmes comme l'agonie, le squelette, la pourriture, la décomposition, ce qui l'apparente non seulement à l'Expressionnisme, mais aussi à l'esthétique frénétique du Romantisme le plus noir et même au Gothique et Néo-gothique postmoderne. Dans *La mort d'Odijgh*, «Un hiver éternel faisait craquer le sol. [...] Les ossements du globe s'étaient dépouillés de leur chair, qui est faite de terre, et les plaines s'étendaient comme des squelettes» (Schwob 2002: 214) alors que, dans *Biserica neagră*, les tas de neige sont «morts» (Baconsky 2009: 174, 203) et aux averses neigeuses répondent sinistrement les «crânes nocturnes blancs et calcaires»:

> Linişte, ger îndepărtat cu stele gravate în negrul bolţii, troiene moarte (B.N.: 174).

> Silence, gel lointain aux étoiles gravées dans le noir de la voûte céleste, cadavres d'amas de neige (Baconsky 1997: 80).

> După seninul de gheaţă cu stele reci şi cranii nocturne, albe, văroase, în vidul spaţiilor selenare ondulate în negru, au venit nopţi cu zăpadă şi viscol, gerul s-a domolit, peisajele şi-au pierdut cristalul învăluindu-şi conturele în ninsoare şi vânt (Baconsky 2009: 184).

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

> Après les cieux glacés aux froides étoiles et aux crânes nocturnes blancs et calcaires, apparurent dans le vide de ces espaces sélénites, parcourus de noires ondulations, les nuits d'averse de neige, calmes ou coléreuses; le gel s'apaisa et les paysages perdirent leur gaine de cristal, s'emmitouflant dans les chutes de neige et le vent (Baconsky 1997: 94).

Un art crépusculaire

Le critique Nicolae Manolescu qualifie l'esthétique de Baconsky de «crépusculaire»[5] et parmi les caractéristiques de son écriture «fin de siècle», il met surtout en évidence le rôle de l'adjectif: «Ici chaque substantif a son adjectif comme les corps physiques leur ombre». Ce trait distingue nettement *Biserica neagră* d'autres contre-utopies: «Chez Kafka ou Orwell il y a autant d'adjectifs dans un roman entier que chez Baconsky dans une page». Il ajoute que «tout prosaïsme manque dans *Biserica neagră*, qui cultive l'atmosphère et le détail poétiques, et est sursaturée d'effets d'art. Il n'existe aucun millimètre carré de naturel ou de banal»[6]. De son côté, Corin Braga insère *Biserica neagră* parmi les dystopies «poétiques» (Braga 1998: 96).

L'importance que l'écriture baconskyenne accorde à l'adjectif, la relie sans nul doute à la poétique du Décadentisme telle que Joris-Karl Huysmans l'avait tracée au chapitre XIV d'*À rebours*, où Des Esseintes rend un vibrant hommage à ceux qu'il nomme les artistes de la Décadence:

> Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres; l'adjectif, posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple (Huysmans 1977: 331).

Baconsky recrée lui aussi cet espace enchanteur où l'adjectif brille de tous ses feux et devient, selon nous, un véritable condensateur diégétique:

> Ziua se arăta fără soare, uşor haşurată de brumele începutului de toamnă cu frunze galbene în rarii copaci ai oraşului, cu văzduh tremurător peste conturele caselor somnolente, cu o briză adiată şi sidefie în spaţiile goale colindate de o lumină amară (Baconsky 2009: 130).

> La journée débutait sans soleil, légèrement zébrée par les premières brumes automnales et les feuilles jaunies des arbres clairsemés de la ville. C'était un automne au ciel tremblant sur les faîtes des maisons somnolentes et à la douce brise nacrée des espaces vides où errait une lumière amère (Baconsky 1997: 21).

«O lumină amară» ('Une lumière amère'): Baconsky excelle dans les évocations où se concentrent de nombreux motifs symbolistes (l'automne, le crépuscule, les cloches, la solitude...). Atmosphère crépusculaire, non seulement par

[5] «Estetismul lui A.E. Baconsky este aici crepuscular, adesea funerar, încărcat de imagini ale prăbuşirii şi ale morţii» (Manolescu 2008: 1005).

[6] «Aici fiecare substantiv îşi are adjectivul precum corpurile fizice umbra. La Kafka sau la Orwell nu sunt într-un întreg roman atâtea adjective câte la Baconsky pe fiecare pagină. Orice prozaism lipseşte din *Biserica neagră*, care cultivă atmosfera şi detaliul poetic, şi e suprasaturată de efecte de artă. Nu există niciun milimetru pătrat de naturaleţe ori de banalitate» (Manolescu 2008: 1007).

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

le moment de la journée, mais aussi par l'automne comme temps intermédiaire et «moribond» de l'année qui s'accorde avec d'autres éléments appartenant au Crépusculaire comme la brume et le brouillard. Ils rendent toute réalité fantomatique et s'insinuent même dans l'âme. Si la brise est synesthésiquement «nacrée», la lumière s'imprègne d'une coloration spirituelle. Son «amertume» annonce le déclin de la saison et anticipe la décadence de la Ville sous l'emprise envahissante de la Ligue des Mendiants ainsi que les futures humiliations du narrateur. Voyons un autre exemple:

> luna purta masca ei obişnuită, iar stelele aveau clipirea perversă din ochii amantelor de cămătari (Baconsky 2009: 167).
>
> la lune arborait son masque habituel tandis que les étoiles avaient le scintillement pervers des yeux des amantes d'usuriers (Baconsky 1997: 70).

Dans cette description d'une nuit hivernale, la lune porte un «masque», un des thèmes traversant toute l'œuvre baconskyenne (Wächter 2007), et les étoiles ont un scintillement «pervers». Baconsky retrouve l'image primitive du regard des étoiles, que commente ainsi Bachelard:

> La lumière douce et brillante des étoiles provoque aussi une des rêveries les plus constantes, les plus régulières: la rêverie du regard. On peut en résumer tous les aspects en une seule loi: *dans le règne de l'imagination, tout ce qui brille est un regard* (Bachelard 1978: 210).

Mais ici ce n'est plus l'astre éminescien et son lien intime avec ceux qui le contemplent. La vision de la voûte nocturne se charge d'inquiétude. Comme chez Julien Green, les étoiles semblent épier l'homme:

> Varouna, dans la mythologie védique, «c'est le ciel nocturne, c'est ce qui enveloppe, qui emprisonne, qui retient, qui attache... Parmi les dieux, sa place est la plus belle. Il connaît toutes les actions des hommes, même les plus secrètes, et la nuit la plus sombre ne peut arrêter les regards de ses innombrables espions, les étoiles»[7].

De plus, chez Baconsky, le comparant sous-entend des rapports troubles entre les amantes et les usuriers, eux-mêmes des personnages louches. C'est toute la réalité qui est alors pervertie, le cosmos reflétant la dégradation et la perversion de la société où vit le narrateur. Dans une autre image, c'est la constellation symbolique de la tache sanglante sur la neige qui surgit avec l'adjectif métaphorique *crucificate* («crucifiées»):

> am parcurs străzi fără trecători, străzi adormite ca şi mine, crucificate în zăpadă (Baconsky 2009: 176).
>
> j'arpentais les rues désertes, des rues aussi somnolentes que moi, crucifiées dans la neige (Baconsky 1997: 84).

Comme toutes les grandes substances élémentaires, la Neige possède un symbolisme ambivalent fondé sur des polarités abyssales: à la fois désert glacé et silence, préfiguration du linceul mortel et d'un Au-delà apocalyptique, mais aussi

[7] Green cite ici un extrait des *Religions de l'Inde* de Milloué, auquel il renvoie en note (Green 1961: 1485).

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

innocence et pureté. En fait, la Neige est toujours l'instauratrice d'un chemin métaphysique qui nous indique ascèse, transcendance et «une radicale apocalypse qui dialectise et fulmine le terrestre» (Durand 1953: 624). Avec *crucificate* se profile le thème du sacrifice qui s'ajoute à celui du suaire spectral. Bien entendu, il s'agit probablement de rues où la neige a été souillée, neige dont le caractère éphémère évoque la finitude humaine. Mais l'adjectif appelle aussi la présence du sang. Pour Bachelard, le Sang est toujours une eau du malheur: il participe d'une «poétique du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux» (Bachelard 1979: 84). Nous pensons qu'il existe chez Baconsky un réseau d'images douloureuses où le sang marque non seulement la violence de l'Histoire, mais indique aussi la présence d'une blessure secrète intérieure. Et c'est lorsqu'il entre en contact avec la neige que le sang révèle toute sa puissance tragique. L'union du Sang et de la Neige engendre une association archétypale qui excède la somme de ses composantes et qui fascine par son ambiguïté, par son pouvoir de susciter sans fin d'autres images. Elle nous impose de lever les yeux du livre pour plonger dans l'épaisseur du texte et dans les profondeurs du Moi.

Les adjectifs condensateurs de diégèse caractérisent aussi, de manière encore plus prépondérante, l'écriture schwobienne. Rappelons, pour prendre comme exemple *Septima*, une des *Vies imaginaires*, l'accumulation de ce trait (que nous soulignons) sur une seule page:

> La ville d'Hadrumète était blanche et les pierres de la maison où vivait Septima étaient d'un rose *tremblant* (S.: 380).
>
> Et quand le tremblement *pourpré* saisit l'air du soir (S.: 381).
>
> La *jeune* lune, encore voilée, vient y errer, *incertaine* (S.: 381).
>
> Elle songeait éternellement dans son rêve *stérile* (S.: 381).
>
> Sous la blancheur *vierge* de la lune nouvelle (S.: 381).
>
> Elle épia la lune *fugitive* (S.: 381).

Les remarques de Huysmans, qui selon nous se référait à Aloysius Bertrand et à son merveilleux *Gaspard de la Nuit*, sont reflétées directement dans la poétique même de Marcel Schwob et, directement – ou indirectement (s'il a repris cette caractéristique à un écrivain-médiateur français ou roumain) –, dans celle de Baconsky. Auteurs tous les deux – ne l'oublions pas – de poèmes en prose, Schwob et Baconsky réussissent à concentrer en quelques pages de prose le développement d'un roman entier comme le rêvait Huysmans:

> De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'*of meat*, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendrait le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits (Huysmans 1977: 330).

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

Si Huysmans a souligné l'effet de concentration, c'est Marcel Schwob qui va théoriser et actualiser dans sa propre œuvre ce qu'il appelle les «silences du récit»„ (Schwob 2002: 580):

> Le vrai lecteur construit presque autant que l'auteur: seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sait pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livres (*Il Libro della mia memoria*, in Schwob 2002: 1262).

C'est cette même alchimie du silence et de l'ellipse qui définit la prose baconskyenne, la rapprochant aussi, selon certains critiques, de celle d'un Borges (qui, lui-même devait beaucoup à l'art du récit schwobien; cf. Berg, Vadé 2002: 17-18). C'est ainsi que, dans *Biserica neagră*, l'identité du narrateur (et son lien avec la Ville), le sort de son père, le rôle de certains personnages ne seront pas élucidés (l'hermaphrodite, les deux Juifs...) ni le sens de certains épisodes:

> În odaia vecină inundată de întuneric, se auzea urlând îngrozitor, ca şi când l-ar fi torturat cineva, paraclisierul. A doua zi când veni să mă scoale de dimineaţă, era la fel de surâzător şi de servil ca întotdeauna; ceva totuşi se schimbase în atitudinea lui (Baconsky 2009: 168).

> Dans la chambre voisine plongée dans l'obscurité, éclataient des hurlements terribles, comme si on torturait le sacristain. Quand il vint me réveiller le lendemain à l'aube, il était tout aussi souriant et servile qu'à son habitude; pourtant quelque chose avait changé dans son comportement (Baconsky 1997: 72).

Comme celle de Huysmans et de Schwob, la poétique de Baconsky coïncide avec un art crépusculaire auquel il se réfère, obliquement, en évoquant une mosaïque antique où «l'on reconnaissait encore des formes d'oiseaux, d'animaux et d'amphores incrustées jadis par des grands maîtres d'un art crépusculaire» (Baconsky 1997: 21; «se mai distingeau formele de păsări, animale şi amfore încrustate cândva de marii maeştri ai unei arte crepusculare» Baconsky 2009: 131). Et ce n'est pas un hasard si le narrateur s'efforce de sculpter l'un des sujets qui y est gravé en proposant ainsi une grande métaphore de la propre prose baconskyenne:

> Je me mis pourtant à travailler l'un des oiseaux que je sculptais dans la pierre, d'après les superbes modèles des mosaïques du port, abîmées mais conservant la splendeur d'antan (Baconsky 1997: 48).

> totuşi începui să lucrez la una din păsările pe care le ciopleam în piatră după modelele superbelor mozaicuri din port, părăginite dar mai păstrând încă urmele strălucirii de altădată (Baconsky 2009: 151).

De nombreux éléments unissent ainsi Baconsky à Schwob et nous suggèrent que l'auteur roumain connaissait certainement l'auteur du *Roi au masque d'or* et des *Vies imaginaires*. Plusieurs coïncidences permettent de rapprocher *Biserica neagră* de *La terreur future* ainsi que du *Grand hiver*. Peut-être faut-il déceler un ultérieur indice de l'influence de Schwob sur Baconsky, dans la présence d'un thème rare dans la littérature roumaine: celui des pirates[8]. Non seulement une nouvelle *d'Echinoxul nebunilor* s'intitule *Cimitirul piraţilor* (*Le cimetière des pirates*), mais

[8] Citons, chez Schwob, ces trois «vies imaginaires» de pirates: *Le capitaine Kid*, *Walter Kennedy*, *Le Major Stede Bonnet*.

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

on relève plusieurs allusions à ce motif. C'est ainsi que le sacristain est «un ancien marin, peut-être même un pirate» (Baconsky 1997: 37; «fost marinar, poate şi pirat» Baconsky 2009: 143).

Enfin, dans une description du royaume de l'eau hivernale, aux éblouissantes images que ne renierait pas un Marcel Schwob, la succession des visions – plongée dans les abysses spéculairement opposée à la montée d'Odijgh sur les marches glacées de la muraille au septentrion – finit en apothéose sur le pays fantasmatique des pirates:

> Oooo! şi ce rece, cum simţi coborând că făptura ta se împodobeşte cu aripi de gheaţă desprinse încet din oglinzi verticale şi lungi, lungi, lungi, – şi tu însuţi devii tot mai lung pe măsură ce pătrunzi în jos, în rece, în verde, în translucid, şi mâinile devin corzi ridicate pe care trec alte mâini străvezii, ale celor ucişi, ale îngerilor adâncului, ale fericiţilor... şi eşti blond, ai devenit blond, ai devenit de la miazănoapte, patria înecaţilor în imperii reci, patria piraţilor aşteptaţi de tronuri hieratice... (Baconsky 2009: 187).

> Oh ! quel froid ! On sent en descendant que l'enveloppe charnelle se pare d'ailes de glace lentement taillées dans des miroirs verticaux et longs, longs, infiniment longs. À mesure que l'on s'enfonce dans le froid, dans le vert, le translucide, on devient soi-même de plus en plus filiforme, et les mains se transforment en cordes tendues sur lesquelles passent d'autres mains appartenant aux ancêtres, à ceux qui ont été tués, aux anges des abysses, aux bienheureux... Et on est blond, on est devenu blond, émissaire du fin fond du septentrion, la patrie de noyés dans les empires glacés, la patrie des pirates qu'attendent les trônes hiératiques... (Baconsky 1997: 98).

Bibliographie

Bachelard 1978: Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti.

Bachelard 1979: Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti.

Bachelard 1980: Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Éditions José Corti.

Baconsky 1997: Anatol E. Baconsky, *L'Église noire*, Traduit du roumain par Samuel Richard, Préface d'Alexandre Călinescu, Paris, Fondation Culturelle Roumaine, Éd. Paris-Méditerranée.

Baconsky 2009: Anatol E. Baconsky, *Opere*, *II. Proză. Versuri*, Ediţie îngrijită de Pavel Ţugui şi Oana Safta, Bucureşti, Academia Română. Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă.

Berg, Vadé 2002: Berg Christian et Vadé Yves, *Présentation*, in Berg Christian et Vadé Yves (eds.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Champ Vallon, p. 5–19.

Berg, Gefen *et alii* 2007: Berg Christian, Gefen Alexandre, Jutrin Monique et Lhermitte Agnès (eds.), *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Paris, Presses Universitaires de Rennes.

Braga 1998: Braga Corin, *Biserica neagră*, in *Dicţionar analitic de opere literare româneşti A–D*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, p. 95–98.

Cordoş 2010: Sanda Cordoş, *La littérature roumaine d'après-guerre. Limites, privilèges, fonctions*, in *Caietele Echinox*, *Communism. Negotiation of Boundaries*, no. 19, p. 183–190.

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)

De Sermet 2002: Joëlle De Sermet, *Les errances du récit*, in Berg Christian et Vadé Yves (ed.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Champ Vallon, p. 257–266.
Durand 2003: Gilbert Durand, *Psychanalyse de la neige*, *Mercure de France*, no. 1080, 1953, p. 615–639. Repris dans *Bulletin de l'Association des amis de Gaston Bachelard*, no. 5, p. 8–37.
Green 1961: Green Julien, *Varouna*, in *Œuvres complètes*, t. II, texte établi et annoté par Jacques Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».
Guiomar 1993 : Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éditions José Corti.
Huysmans 1977: Huysmans Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard.
Jutrin 2002: Jutrin Monique, *Relecture des contes tragiques de Marcel Schwob*, in Berg Christian et Vadé Yves (ed.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Champ Vallon, p. 117–124.
Lhermitte 2002: Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'oeuvre de Marcel Schwob*, Paris, Éditions H. Champion.
Manolescu 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Paralela 45, p. 1002–1007.
Omăt 1990: Omăt Gabriela, *Poetul îşi asumă răul din lume*, in *România literară*, a. XXIII, nr. 23, 7 juin 1990, p. 10.
Schwob 2002: Schwob Marcel, *Œuvres*, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Les Belles Lettres.
Simion 2009: Eugen Simion, *Introducere*, in Anatol E. Baconsky, *Opere*, *I. Poezii*, textes réunis et présentés par Pavel Ţugui et Oana Safta, Bucureşti, Academia Română. Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, p. III–XLII.
Viegnes 2002: Viegnes Michel, *Marcel Schwob: une écriture plurielle*, in Christian Berg et Yves Vadé (ed.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Champ Vallon, p. 242–256.
Wächter 2007: Wächter Magda, *A. E. Baconsky. Scriitorul şi măştile*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă.
Zamfir 1981: Zamfir Mihai, *Poemul românesc în proză*, Bucureşti, Editura Minerva.

Biserica neagră by Anatol E. Baconsky and *La terreur future* by Marcel Schwob

In this essay we suggest a parallelism between *Biserica neagră* by Anatol Baconsky and the short story, *La terreur future*, included in Marcel Schwob's *La Légende des Gueux* (1891), in order to demonstrate a possible influence by Schwob on Baconsky's work. The theme of the oppression of History that plagues a City in the guise of a secret and murderous sect, is in fact found in both of the works. We extend our analysis to another of Schwob's short stories, *La mort d'Odijgh*, which shares with *Biserica neagră* the same apocalyptic magic of Winter in which are discernible the metallization of strange phenomena and the beginnings of an „alchemical transformation". Finally, Schwob and Baconsky share the same crepuscular esthetic, and the specific use of adjectives that the two authors have in common with the poetics of Decadentism in the manner of Joris-Karl Huysmans in *À rebours* will be underlined.

BDD-A993 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:08 UTC)